MICHELOZZO DI BARTOLOMMEO.

INAUGURAL-DISSERTATION

WELCHE MIT GENEHMIGUNG

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KÖNIGLICHEN UNIVERSITÄT BRESLAU

ZUR ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

AM MITTWOCH, DEN 23. MAI 1900 MITTAGS 12 UHR

IN DER AULA LEOPOLDINA

NEBST DEN

BEIGEFÜGTEN THESEN ÖFFENTLICH VERTHEIDIGEN WIRD

FRITZ WOLFF.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

OPPONENTEN:

DR. PHIL. CONRAD BUCHWALD

CAND. PHIL. ERWIN HINTZE.

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1900.

Vorliegende Arbeit ist in erweitertem Umfang als Heft II von: *„Zur Kunstgeschichte des Auslandes“* Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Strassburg i. Els. erschienen.

MEINEN LIEBEN ELTERN

IN

IMMERWÄHRENDER DANKBARKEIT.

L'absence d'une monographie detaillée de Michelozzo est une des lacunes les plus regrettables de l'histoire de l'art italien.

MARCEL REYMOND: La sculpture florentine.

I.

EINLEITUNG. — LITERATUR UND QUELLEN. — ERSTE LEBENSJAHRE UND LEHRZEIT.

Schwer widersteht man bei der kunsthistorischen Betrachtung dem lockenden Gedanken, stets das ganze Zeitalter als von dem Hauptmeister abhängig anzusehen, die wichtigeren Kunstwerke als Glieder einer Stufenreihe aufzufassen. — Was Anton Springer mit diesen Worten constatiert, hat wenigen Kunstepochen in der Forschung so sehr geschadet, wie der Renaissance der ersten Jahrzehnte des Quattrocento.

Die 500 jährige Geburtstagsfeier Donatello's hat seinen Ruhm auf eine Höhe gehoben, auf der er sich unmöglich halten konnte und von der er seit Abkühlung der grössten Begeisterung auch wieder, wenn auch nur um weniges, herabgesunken ist. Man sah in ihm das Phänomen, mit dessen Bewunderung man sich begnügen musste. Neben dem hellsten Licht sah man nur tiefsten Schatten. Einige Zeit musste erst verstreichen, ehe man die vielen Unbegreiflichkeiten und Gegensätzlichkeiten seiner Kunst zu verstehen anfing und verstehen wollte. Man wollte nicht abgehen von der Meinung, dass es neben ihm selbständige Künstler mit eigner Individualität nicht gegeben habe, dass die Farben, die die Kleineren zeigten, nur abgefärbt sein konnten von denen des ganz Grossen.

Der Bann war erst gebrochen als — man kann es sich nur aus einem starken Oppositionsgefühl erklären — zuerst der Blick sich wieder eben auf diese Kleinen, die Meister zweiten Ranges lenkte. Der richtige Weg war erst gefunden, als man auf dem Umwege über die Genossen des Künstlers diesem selbst sich zu nähern beschloss: einer der nächsten Nachbarn Donatello's, den man da fand, war Michelozzo. Mit ihm hat sich die Fachwelt seither immer und immer wieder beschäftigt, auf ihn, sein Werk und seinen Einfluss ist man oft ganz unverhofft gestossen, und alsbald stand sein Name auf einer Monographie.

Hans Stegmann [1] war es, der Michelozzo als Künstler von Eigenart zuerst begriff und ein Bild seines Wesens, des Wesens seiner Kunst zu zeichnen versuchte.

Elf Jahre sind verflossen, seit jene erste und zugleich letzte alle damals ihm zugeschriebenen Werke des Bildhauer-Architecten durchgehende Arbeit erschien und heute soll, nachdem die Hilfsmittel bedeutend verstärkt und verbessert sind, wieder der Versuch gemacht werden, der Lösung einer ganzen Reihe von Fragen näher zu kommen, die sich an diesen Namen knüpfen. Eine ganze Anzahl hervorragender Fachleute weist auf die Nothwendigkeit einer solchen detaillierten Untersuchung hin.

Um das Endziel festzulegen, das bei Abfassung vorliegender, eng umgrenzter Arbeit vorschwebte, sei vorweggenommen, dass es sich ganz und gar nicht darum handeln konnte, den Katalog der Werke zu erweitern, die die ältere oder neuere Literatur mit dem Meister in Verbindung bringt. Das Gegentheil könnte sich eher als endliches Resultat herausstellen. Vielmehr kam es einzig darauf an, ausgehend von den Kunstwerken eine der unbestimmten Gestalten vom Anfang des Quattrocento schärfer zu umranden und aus dem Dunkel zu ziehen, das die hochragendste Erscheinung der Epoche über sie wirft. Eine «Rettung» in des Wortes leidiger Bedeutung ist gewiss nicht beabsichtigt. Auch braucht sie Michelozzo nicht. Gleich zu Anfang muss jedoch gesagt werden, dass durchaus nicht alle Unternehmungen des Architecten und Bildhauers besprochen werden sollen. Vieles ist zu einer befriedigenden Lösung schon gelangt; wohl eben so vieles kann übergangen werden, weil es künstlerisch ohne Interesse ist und nur in technischer Beziehung Erwähnung verdient, Gesichtspunkte,

---

[1] Hans Stegmann: Michelozzo di Bartolommeo eine kunstgeschichtliche Studie. München 1888.

die mit dem in dieser Arbeit festgehaltenen nichts zu thun haben. Nur der Künstler Michelozzo soll hier hervortreten.

In der Literatur ist er bisher keineswegs zu seinem Recht gekommen; freilich hat ein feiner Kenner, Ernst Förster vor langen Jahren seine Eigenart gefühlt und das klar und deutlich in seiner Geschichte der italienischen Kunst (Leipzig 1872 III 69) ausgesprochen. Dann aber blieb es still von dem Meister.

Man vermuthet wohl richtig, dass die Arbeit Stegmann's hervorgegangen sein mag aus einem Gefühl der Opposition gegen den überschwenglichen Donatello-Cultus. Vielleicht in der Befürchtung, einen Künstler zweiter Ordnung, nur unverhältnissmässig aufzubauschen, ging er aber dann zu wenig in's Einzelne und hat sich auf ein Inzusammenhangsetzen der Einzelwerke zu Entwicklungsreihen nicht eingelassen. Jedoch ist von dem vorliegenden Documentenvorrath reichlicher Gebrauch gemacht. Dieser liegt auch einem Aufsatz zu Grunde, den derselbe Verfasser in einer Reihe von Lieferungen der «Architectur der Renaissance in Toscana» erscheinen liess.

Während in diesen Arbeiten doch die Absicht deutlich ist, dem Meister die Stellung in der Kunstgeschichte zu geben, die ihm zukommt, erscheint er sonst, wie gesagt, keineswegs auf dem ihm gebührenden Platz; fast überall wird er nur sehr beiläufig als Handwerker und Handlanger neben den Hauptgrössen genannt. So vor allem in der langen Reihe von Donatellofestschriften, die das Jahr 1886 und die nächste Zeit brachte. Für Semper[1] konnte er 1875 noch nicht in Betracht kommen, 1887[2] wird die Gemeinschaft Donatello's mit Michelozzo wohl ausführlicher behandelt, doch ohne dass dem letzteren künstlerische Potenz zugesprochen wird. Er ist der Mann, den Donatello braucht, um mit Ghiberti concurrieren zu können, im übrigen ein linkischer Nachahmer seines Bottegagenossen, dem er manches absehen möchte, ohne ihn doch verstehen zu können, dem er in's Handwerk pfuscht, da und dort sogar die Wirkungen verdirbt. In August Schmarsow's[3] «Donatello» erscheint der Meister nicht mehr als Untergebener, sondern neben dem grossen Bildhauer und der Autor spricht ihm «nicht nur als dem Erbauer des Palazzo Medici

---

[1] Semper: Donatello, seine Zeit und Schule. Wien 1875.

[2] Semper: Donatello's Leben und Werke. Eine Festschrift zum 500. Jubiläum seiner Geburt in Florenz. Innsbruck 1887.

[3] A. Schmarsow: Donatello, eine Studie über den Entwicklungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke. pag. 24 ff. Breslau 1886.

und anderer Brunellesco's neuen Stil vorbereitenden Bauten, sondern auch als Marmorbildner» das Recht auf unsere volle Aufmerksamkeit zu. Wenn er in diesen Worten auch noch unbestritten als Gefolgsmann des Erbauers der Domkuppel erscheint, so wird er doch wenigstens als Künstler recht genommen, der nicht nur in Beziehung auf Andere, sondern auch an sich einer Würdigung werth erscheint; und diese gewiss einzig richtige Auffassung tritt auch in der Behandlung der grossen Werke aus den zwanziger Jahren zu Tage.

Wir könnten noch einen weiter ausgedehnten Gang durch die Donatellobibliothek machen, hie und da einen Band aufschlagen und würden bemerken, in welch einseitiger Beleuchtung Michelozzo den Beurtheilern meist erscheint. Aber wenn wir vor den Werken selbst stehen werden, wird es uns an Gelegenheit nicht mangeln, die Literatur heranzuziehen.

Nur ein Werkchen noch sei erwähnt, in dem wir des Künstlers Namen oft begegnen, die Studie «Donatello» von Willy Pastor.[1] Ihr Verfasser ist der erste gewesen, der auf Michelozzo's selbständige Bedeutung hinwies. Stegmann hat vier Jahre vorher wohl die einzelnen Objecte betrachtet, aber der Meister erscheint bei ihm nicht als der Factor, ein fruchtbarer Keim der Renaissance, der er in Wirklichkeit war. Ihn aus unverdienter Verdunkelung gezogen zu haben, eine Ehrenrettung — nicht in des Wortes ominöser Bedeutung — versucht zu haben, ist das Verdienst dieser Arbeit und da es den Rahmen derselben gesprengt hätte, wäre der Autor intimer auf Michelozzo's Werke und Wesen eingegangen, so soll es der Zweck unserer Bemühungen sein, Pastor fortzusetzen, so weit seinen Anschauungen zu folgen thunlich ist. Wird es auch nicht immer ausgesprochen, so liegen doch an zahlreichen Stellen diese Anregungen aus Pastors Arbeit zu Grunde.

Auch die Brunelleschi-Literatur musste zu Michelozzo Stellung nehmen wollte sie ihn nicht einfach unterdrücken, wie dies früher gegenüber seiner Bedeutung als Architect häufig geschah. Auch hier sei die Erwähnung der einzelnen einschlägigen Arbeiten verschoben. Dass die Biographen des Dombaumeisters ihre Aufgabe nicht gerade darin erblicken, ihrem Helden ein zweites Talent klar an die Seite zu stellen, das mag erklärlich sein vom Standpunkt eines Verfassers, den die Bewunderung leitet; die grossen Schäden die so entstanden, sind nicht zu übersehen.

---

[1] Willy Pastor: Donatello, eine evolutionistische Studie auf kunsthistorischem Gebiet. Giessen 1892.

Ebenso sei es gestattet, der älteren Autoren vorläufig kurz zu gedenken: An erster Stelle steht wie immer Vasari, der, den Meister nach der Ausführlichkeit seines Aufsatzes über ihn zu schliessen, doch würdigte und es, wie es scheint, bei ihm an der nöthigen Genauigkeit nicht fehlen lässt. In dieser Beziehung tritt seine Michelozzo-Monographie sogar unter denen vieler anderer Künstler hervor. Das Anecdotische weicht fast ganz zurück und wo er sich ein Geschichtchen nicht versagen kann, ist es Luxus, und nicht in der Absicht hingesetzt, an Stelle von fehlenden, falsche Nachrichten zu setzen. Es ist doch gewiss nicht zweckmässig, wollte er die Renovation des Signoriapalastes rühmen, wenn er erzählt, Michelozzo sei ein ganz ähnliches Kunststück Jahre vorher in Venedig schon einmal geglückt, als er ebenso wie im Palazzo vecchio die Stützen eines Hauses erneuerte. Der Länge der Erörterungen nach ist übrigens der Schwerpunkt der Biographie unverdientermassen auf diese mehr technische Arbeit des Meisters verlegt. Der Zweck: ein bischen Selbstverherrlichung wird allerdings klar, wenn wir sehen, mit welchem Behagen der Architect Vasari von seiner neuerlichen Ausbesserung des Palazzo's im Jahre 1565 erzählt. Der bildhauerische Theil von Michelozzo's Werken ist vernachlässigt und durch falsche Taufen verwirrt, während das Wichtigste unerwähnt bleibt.

Weiterhin, zum Theil indirect, kamen in Betracht die Commentari di Lorenzo Ghiberti,[1] der Filippo Brunellesco des Antonio di Tuccio Manetti[2] sowie die betreffende Biographie bei Vasari.[3] Ferner der libro di Antonio Billi,[4] die Compilation des Anonymo Magliabechiano[5] und endlich die des Mitgliedes der Academia fiorentina Giovanni Battista Gelli,[6] der nach dem Erscheinen der ersten

---

[1] Vita di Lorenzo Ghiberti, scultore fiorentino, scritta da Giorgio Vasari con i Commentari di Lorenzo Ghiberti e con aggiunte e note ed. C. Frey, Berlin 1886.

[2] Filippo Brunelleschi di Antonio di Tuccio Manetti, herausgeg. von H. Holtzinger, Stuttgart 1887.

[3] Vasari-Milanesi II, pag. 327 ff.

[4] Il libro die Antonio Billi ed. C. Frey, Berlin 1892, pag. 48.

[5] Il codice Magliabechiano, contenerte notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo fiorentino. C. Frey, Berlin 1892, pag. 88.

[6] Nach langem Zögern hat sich der Besitzer des Manuscripts entschlossen, das 20 Blätter enthaltende Heft zu veröffentlichen: «Vite d'artisti di Giov. Batt. Gelli» Archivio storico italiano Serie V tomo XVII, Dispensa 1a del 1896 pag. 32—62. Eine Besprechung des Manuscripts als Quelle siehe Repert. f. Kunstwissenschaft 1897, pag. 23 ff.

Vasariausgabe von 1550 schrieb; den Anonimo Magliabechiano kannte er wohl, ebenso Vasari, sicher lag das Buch Billi's vor ihm.[1]

Im Uebrigen werden die zahlreichen Guiden und Beschreibungen der Stadt und des contado von Florenz[2] benutzt, die sich ohne Ausnahme als von Vasari abhängig erweisen. Was ihnen die Hauptsache sein musste, das Streben, dem Fremden die Wunder der Stadt auf angenehme und unterhaltende Weise vorzuführen, ferner ihre Vielwisserei auf der einen und Lückenhaftigkeit auf der anderen Seite, endlich die Neigung, der Anecdote bis ins Ungemessene Raum zu geben, hat ihre Eignung zu quellenmässiger Verwendung nicht erhöht.

Selbstverständlich ist es, dass auch die vorliegende Arbeit sich der sicheren Führung des «Cicerone» anvertraut, der in der neuesten Auflage benutzt werden konnte.[3]

Ueber den Lebenslauf Michelozzo's berichten uns die Documente und sonstigen Quellen nicht viel, die eigentlichen festen Punkte in demselben bilden für uns seine Werke; aus ihren Entstehungsdaten und Aufstellungsarten könnten wir am leichtesten auf die äusseren Schicksale des Meisters zurückschliessen. Soweit Einzelheiten bekannt sind, stehen sie Stegmann's Arbeit in einem eigenen Capitel voran.[4]

Uns wird die Betrachtung der Werke in historischer Reihenfolge Gelegenheit geben, auf einzelne Begebenheiten hinzuweisen, denn die dürftigen Nachrichten können zu einer psychologischen Erkenntniss seiner Kunst nicht als Unterlage dienen.

Bartolomeo di Gherardo, der Vater unsres Meisters, stammte aus Burgund, übte in Florenz das Schneiderhandwerk aus und seine Eintragung als Bürger der Stadt erfolgte am 9. April 1376.[5] Im Jahre

---

[1] Er hat z. B. einen Fehler des Anonimo vermieden indem er aus Billi besser wusste, dass nicht «a Perugia si fece una roccha» nach Michelozzo's Plan, wohl aber mit Wahrscheinlichkeit «a Rangia (Ragusa).

[2] Bocchi-Cinelli: Bellezze di Firenze 1677. F. Fantozzi: Nuova Guida overo descrizione storico-artistico critica di Firenze, 1844. Carocci: Idintori di Firenze 1881 u. A. m.

[3] 7. Auflage, 1898.

[4] a. a. O., pag. 6 ff.

[5] Archivio centrale di Stato: libro delle Provisioni del Consiglio maggiore della Repubblica del 1376.

1396, nach andrer Version 1397 wurde ihm sein Sohn Michelozzo geboren.[1]

Dass der Vater seinem Sohn eine Schulbildung hatte angedeihen lassen, geht daraus hervor, dass die an die Steuerverwaltung gerichteten Vermögensausweise von Michelozzo stets selbst geschrieben und unterzeichnet sind; auch sonst sind mehrere Contracte mit seinem Namenszug vorhanden. Auf Grund dieser Unterschriften hat Stegmann ihm auch wieder zu seinem richtigen Namen verholfen, indem er nachwies, dass sich der Meister nach alter Sitte nur als Sohn seines Vaters bezeichnete und also mit seinem vollen Namen Michelozzo di Bartolomeo di Gherardo Borgognone hiess,[2] und dass erst sein Sohn Niccolo sich in der Denuncia 1480 den Familiennamen Michelozzo beilegte.

Von der ersten Jugendzeit ist natürlich nichts überliefert, ebenso wenig vom Leben und Treiben seiner Eltern. Dass der Vater nie ein öffentliches Amt bekleidete, entsprach wohl seiner socialen Stellung und seiner kurzen Zugehörigkeit zur Bürgerschaft; wenigstens erfahren wir nichts darüber. Wie lange er lebte ist auch nicht zu constatieren. Die Mutter befand sich noch 1427 am Leben und im Hause des Sohnes. Offenbar war der Schneidermeister genöthigt, bei seinen vier Söhnen Lionardo, Jacobi, Michelozzo und Giovanni auf baldigen Gelderwerb zu sehen. Seinen Michelozzo vermochte er in der städtischen Münze unterzubringen.

Es ist nicht anders anzunehmen, als dass seine Stellung dort zunächst mehr als untergeordnet war. Seit das Jahr 1396 als Geburtsjahr gilt sieht man sich in Verlegenheit, wenn man den Namen des Kindes in dem Arbeiterverzeichniss der Münzstätten schon in der ersten Hälfte des Jahres 1410 antrifft.[3] Oder sollte unter dem da erwähnten Michelozzo — «Intagliatore ferrorum cum quibus cuduntur Monete in Zecca dicta» ein Andrer als der Unsere zu verstehen sein? Er wäre danach als Knabe von 13 oder 14 Jahren im staatlichen Betriebe be-

---

[1] In der Denunzia de' beni von 1427 (Gaye, carteggio tomo I, pag. 117 ff.) bezog Gaye die Alterszahl 36 des Bruders Zanobi auf Michelozzo und fand so 1391 als Geburtsjahr. Nach Stegmanns richtiger Deutung der neben M's. Namen stehenden Zahl kommt man zu 1396.

[2] Schon Rumohr: Ital. Forschungen II, 241 Anm. macht auf die Verschiedenheit der Benennung bei Vasari gegenüber den Urkunden aufmerksam.

[3] Nicht wie Stegmann angibt im zweiten Semester 1412 siehe Ignazio Orsini: Storia delle Monete della Repubblica fiorentina. Firenze 1760.

schäftigt gewesen und der Titel Intagliatore ferrorum ist wohl etwas volltönend für die Leistungen eines Kindes. Merkwürdigerweise führte er ihn noch unverändert, als er zum letzten Mal im Jahre 1447 in die Liste eingetragen wurde. Im ersten Halbjahre 1413 findet sich ein Michaelis Bartolomei Aurifice erwähnt, und es kann wohl als sicher gelten, dass wir ihn nur unter corrumpiertem Namen wieder vor uns haben, wie wir diesem auch sonst in veränderter Form als Michele, Michelozio, (Michelozius) begegnen. Einen Vorgesetzten unter diesem Namen zu vermuthen, dazu liegt kein Grund vor, und es geht für uns überdies bei dieser wahrscheinlichen Annahme die Nachricht hervor, dass der Anfang seiner Laufbahn derselbe war, wie der so vieler andrer Künstler des Quattrocento: Er begann als Goldschmied. Zu den Genies, die nie Geld hatten und nicht zu verdienen verstanden, zählte er offenbar nicht, und Vasari muss wohl Züge von ihm gekannt haben, die ihn ebenso als Kaufmann, wie als Künstler erscheinen liessen. Wenigstens stellt er seiner Vita ein Lob über die Sparsamkeit und den Wirthschaftssinn des Meisters voran, mit der ausdrücklichen Hinzufügung: «Il quale in questo non imito Donato suo maestro.» Wir können ihn uns demgemäss als einen Mann vorstellen, der von jung auf nicht nur einem vorgesteckten künstlerischen Ideal nachstrebte, sondern stets auch an der sicheren Stange des gesunden, rechnenden Verstandes blieb. Das Leben solcher Menschen bleibt frei vom Kampf und Aufregung im Allgemeinen und auch er scheint im Ganzen und Grossen davon verschont geblieben zu sein. Dieses Ueberlegte, das Streben, die künstlerische Form auch practisch sinnvoll zu gestalten, ist in allen seinen Werken durchzufühlen.

So gründete er, der Sohn ganz unbemittelter Eltern, sich eine sorgenfreie Existenz, war zuletzt Besitzer zweier Häuser[1] und baute seinen eignen Wein in seinem Gärtchen. Welcher Gegensatz zu Donatello, dem sein Fürst einen ähnlich idyllischen Lebensabend bereiten wollte: der alte Stürmer und Dränger war zum friedlichen Lebensgenuss nicht zu haben. Will man sich die Verschiedenheit der Beiden und ihrer Kunst klar machen, so sagt die Vergleichung solcher Züge viel.

---

[1] Es liess sich kein Anzeichen dafür auffinden, dass das Haus in Via larga «jedenfalls» wie Stegmann meint, ererbt war. Er erwarb es wohl erst mit den Erträgnissen der grossen Aufträge. Ein Haus in Popolo San Donnino Abrozi scheint er abwechselnd mit dem erstgenannten bewohnt zu haben. 1446 nennt er das in Via larga «casa per mio abitare», das andere «casa con corta e orto per mio uso».

II.

BEI GHIBERTI. — DIE SIENESER RELIEFS. — ERSTES ZUSAMMENTREFFEN MIT DONATELLO.

Aus der Thatsache, dass Michelozzo als Knabe in der Münze arbeitete, dass er auch das Goldschmiedehandwerk erlernte, lassen sich nur Schlüsse allgemeiner Art ziehen; Einzelheiten aus dieser Jünglingszeit, oder gar Werke sind nicht zu erweisen; in jenen Jahren wurde nur der Same gestreut. Das Eine muss man mit Gewissheit annehmen, dass der Umgang mit dem harten Material, die Genauigkeit, welche die subtile Beschäftigung in der Zecca erforderte, die Vorliebe für eine gewisse Strenge des Stils, den Sinn für die geschlossene Linie bildete. Wie den Malern, so wurde auch dem Bildhauer, dessen Hand die Kanten des Materials zu fühlen, dessen Auge sie zu sehen gewohnt war, eine vorwiegend zeichnerische, plastische Art des Sehens von diesem Handwerk mitgegeben; und dass die Zeit also in ihrer Weise von entscheidendem Einfluss blieb für die künstlerische Anschauung Michelozzo's überhaupt, ist gewiss. Ein bestimmtes Stilgefühl bemächtigte sich seiner und konnte lange in ihm latent bleiben, ehe es in reiferem Alter in seinen Werken zum Ausdruck kam.

Augenblicklich verwendbar ist eine Thatsache, von der wir aus der Denunzia von 1427 erfahren, der Urkunde, die überhaupt für die zwanziger Jahre als Hauptquelle gelten kann. Es heisst da: «Debo avere dal arte del chanbio per resto della figura di Sco Matteo quandoera compagno die Lorenzo di Bartoluccio fior. 13.»

Ein längerer Aufenthalt in der Bottega Ghiberti's ist also erwiesen, wenn man weiss, dass er an einem von dessen markantesten Werken betheiligt war.

Es lässt sich vermuthen, dass Lorenzo sich seine zahlreichen Gehilfen, die er um sich haben musste, um seine Riesenarbeit zu bewältigen, unter anderem auch aus den geschicktesten Arbeitern wählte, die ihm die Leiter der Münze empfehlen konnten, und dass er auf diese Weise die bis dahin nur handwerklich thätig gewesenen in die statuarische Kunst und Reliefplastik einführte. Nur muss man annehmen, dass die Stellung dieser Leute, die Aufgaben und Verrichtungen, zu denen er sie anstellte, nicht sehr selbständig sein konnten und auch in Bezug auf Michelozzo muss das Geltung haben. Ghiberti war ein langsamer, bedächtiger Arbeiter: zu der einen Thür des Baptisteriums nahm er sich 22 Jahre Zeit, zur zweiten 3 Jahre über ein Vierteljahrhundert und da konnte er schon alles irgend Wichtige und mehr als das selbst besorgen, ohne viel auf eine Mithilfe der Genossen abzuwälzen, was nicht rein mechanische Arbeit war. Was man bei ihm lernte, wurde ihm wohl abgeguckt, oder er liess die jungen Leute sich an kleineren Arbeiten bethätigen. Einem Begabten konnte es wohl genügen, neben dem Meister zu leben und so durch eigenes Denken sein Kunstgenosse zu werden, ohne sich die Hand führen zu lassen.

In der Auffassung des h. Matthäus, im Entwurf wird niemand eine fremde Hand neben der Ghiberti's entdecken können, auch bei misstrauischster Prüfung. Wir brauchen uns nicht länger damit aufzuhalten. Nur die Ausführung des Gusses, dem die Figur freilich einen guten Theil ihrer Wirkung mitverdankt, kann es gewesen sein, wofür Michelozzo 13 fior. zu bekommen hatte.

Hingegen hat die Erinnerung an eine Notiz,[1] die besagt, dass er an der zweiten Baptisteriumsthür «con salacio di fiorini 100 l'anno» beschäftigt war, doch Manchen zu der Annahme bewogen, Michelozzo habe in Ghiberti's Atelier eine wichtige Rolle gespielt. Dazu trug vielleicht auch bei, dass er sich ebenso «compagno di Lorenzo di Bartolo» nannte, wie er die Bezeichnung später für sein Verhältniss zu Donatello wählte.

Willy Pastor[2] meint, dass, wer rein stilistisch einmal die Entwürfe Ghiberti's verfolgen und dessen Arbeit vom Antheil seiner Mitarbeiter trennen wollte, in Bezug auf Michelozzo zu sehr interessanten

---

[1] . . . . . il 2 Gennaio 1424/25, si allogò a Lorenzo la seconda porta. Per tàcere d'altri maëstri, ebbe per compagnie lavoranti in questo lavoro Tommaso e Vettorio suoi figliuoli, e Michelozzo di Bartolomeo, questo con salario di fiorini 100 l'anno. Gaye I, pag. 106, Nota zur Denunzia Ghiberti's vom 8. Juli 1427.

[2] a. a. O.

Resultaten gelangen könnte. Es sei gestattet zu bemerken, dass wir dieser Anregung im weitesten Masse gefolgt zu sein glauben, doch sind alle Versuche, ghiberteske von michelozzesken Zügen an den Portalreliefs zu scheiden, umsonst gewesen; sie müssen wohl auch immer hypothetisch bleiben. Solche etwaigen Beobachtungen müssen stets das Misstrauen erwecken, hineingesehen zu sein[1] und bleiben so besser unausgesprochen. Wirklich in Betracht kommen könnte ohnedies nur die erste Thür, da in die Zeit ihrer Fertigstellung die Anwesenheit Michelozzo's im Atelier fällt. An der zweiten kann seine Mitwirkung auch nicht vermuthet werden, weil sie sicher noch ganz in den Anfangsstadien steckte, als er Ghiberti verliess. In diesem Sinne lässt sich ein bei Milanesi abgedruckter Brief[2] deuten, den Ghiberti am 10. März 1424/25 an den operaio des Doms von Siena richtete. Er verspricht da baldige Ablieferung der bestellten Reliefs für den Taufbrunnen und führt als Entschuldigung für die Verzögerung an: «e ancora tutti miei lavoranti si partirono». Diese Erwähnung bezieht sich nur auf tüchtigere Gehilfen, die ihm fehlen mussten, worunter gewiss auch Michelozzo.

Wenn auch des Gehilfen Stellung bei Lorenzo nicht gross war, so haben wir doch Beweise dafür, dass dieser die Fähigkeiten des jungen Menschen kannte und schätzte. Vom 21. Mai 1417 ist ein Document erhalten[3] das von der «Allogazione a Lorenzo di Bartolo Ghiberti di (altre)[4] due storie pel fonte Battesimale di S. Giovanni di Siena» berichtet. Die beiden «storie» sind die Reliefs der Gefangennahme Johannis und der Taufe Christi. Ghiberti entwarf beide, musste aber auf die eigenhändige Ausführung verzichten, da er mit Arbeit überhäuft war. Michelozzo beauftragte er mit der Durchführung des Entwurfes zur Gefangennahme Johannis, die heute noch zwischen

---

[1] Marcel Reymond geht wohl mit Recht noch weiter, indem er rundheraus sagt: «Il est en effet impossible de trouver, soit dans le St. Matthieu, soit dans aucune partie des deux portes du Baptistère aucune trace de son style» — a. a. O., pag. 156.

[2] Documenti per la storia dell' arte senese. Tomo II, N° 85 I.

[3] Milanesi a. a. O., II, Nr. 61; Rumohr: Ital. Forschungen II, 357.

[4] Im Mai 1416 hatten Maestro Sano di maestro Matteo, maestri Nanni di maestro Jachomo und maestro Jachomo di Corso, detto Papi, da Firenze, die «Allogazione della fonte del Battesimo» übernommen. Milanesi a. a. O., II, Nr. 48. Am 16. April 1417 erfolgt die «Allogazione di due storie pel fonte battesimale di S. Giovanni a maestro Giacomo della Quercia, di altre due storie pel detto fonte a Turino di Sano e Giovanni suo figlinolo, orafi».

den Figuren der Fede und Sperenza zu sehen ist. In diesem einen Fall scheint der Entwurf des Meisters, den er dem Gehilfen gab, weniger durchgearbeitet gewesen zu sein, der eigenen Initiative mehr überlassen zu haben, und das ist ihm streng genommen nicht zugute gekommen. Zwar zeigt das Relief durchaus den Charakter von Ghiberti's Arbeiten, in den Gestalten, in denen frischè Energie und lebendige Bewegung einen harten Kampf haben mit des Künstlers Neigung zum zarten, freundlichen, zum stillen Ausdruck; in den bogenfaltigen Gewändern, ebenso in der Behandlung des Reliefs, besonders der Art, wie die Bildfläche stark angegriffen ist. Aber der Eindruck ist nicht ganz erfreulich, nicht befriedigend, jedenfalls nicht der, den eigenhändige Stücke machen. Die Figuren sind so stark vom Hintergrund gelöst, dass es scheint, als hätten sie ein sehr künstliches Balancieren nöthig, um sich im Rahmen zu halten und nicht nach vorn heraus zu stürzen. Bei einigen hat man direct den Eindruck, als drängten sie in dieser Befürchtung nach hinten. Diese Unsicherheit im Hinstellen der Körper, das Abnehmen der Reliefstücke geht viel plötzlicher, viel unvermittelter, ganz und gar nicht mit der von Ghiberti selbst hergewohnten Feinheit über. Alles das verräth den Anfänger, der dem Lehrer schon viel abgesehen hat, vor Allem natürlich die Formensprache in ihren elementaren Ausdrücken, aber es fehlt noch an allen Enden. Im Ganzen jedoch sieht man, dass Ghiberti keinen Unwürdigen sich ausgesucht hatte, und besonders der Guss mit den feinen Ciselierungen besticht sehr.

Man hat immer wieder die Frage gestellt, was endlich Michelozzo bewogen haben kann, von Ghiberti sich zu trennen und zu Donatello zu gehen. Weit hergeholte Gründe können da nicht aufklären: Ghiberti selbst war es, der den nächsten Anlass bot, indem er seinen Gehilfen am Sieneser Taufbrunnen beschäftigte, an dem auch Donatello Arbeit hatte. Bald finden wir ihre Namen vereinigt an der Entstehung einer der Relieftafeln, zusammen mit dem des Jacopo della Quercia.[1] Anfangs von letzterem allein übernommen [2] wurde die Darstellung des Tanzes der Salome von ihm im Stich gelassen und Donatello wurde mit der Beendigung beauftragt, nachdem Jacopo mit einer Summe abgefunden war. Mit Recht wurde diese Tafel jüngst die beste Er-

---

[1] Lettera di Donato detto Donatello e di Michele di Bartolomeo detto Michelozzo, intagliatori da Firenze, all' operaio del Duomo di Siena, abgedruckt bei Milanesi a. a. O., II, 94, vom 9. Mai 1427.

[2] Milanesi a. a. O., II, 94, Nota.

zählung des Jahrhunderts genannt[1] und es muss nur für doppelt merkwürdig genommen werden, dass aus der Feder dreier Autoren dieses Ganze hervorging. Es heisst, einen grossen Genuss zerstören, wenn man daran geht, die Nähte aufzudecken und durch näheres Zusehen den Antheil der Meister zu sondern.

In einer geräumigen Halle mit grossen Bogenfenstern, die einen Blick in einen zweiten Raum und weiter durch ebensolche Fenster in das Gemach der Herodias und eine Treppenanlage eröffnen, ist quer vor dem Beschauer an der Rückwand eine lange Tafel aufgeschlagen; an ihr sitzt an der linken Schmalseite der König, an der Wandseite sitzen zwei Gäste. Vor dem Herrscher ist der gewappnete Knecht niedergekniet, der das Haupt des hingerichteten Täufers darbietet. Furchtbar ist die Wirkung des Anblicks auf die Anwesenden. Rechts im Saale des Königs Töchterlein in einem engen Kreis von Zuschauern, noch immer tanzend, aber es ist nur noch mechanische Bewegung im sinnverwirrenden Schrecken: Ihr Blick ist auf den grausigen Inhalt der Schüssel geheftet. Der König weicht zurück auf seinen Sitz, die Hände mit den gespreizten Fingern in Schrecken und Ekel dicht an den Leib gezogen, als fürchte er, der Knecht werde ihm den Teller in die Hand geben. Der eine der Gäste spricht vorwurfsvoll auf den allzu nachgiebigen Vater ein, der andere, obwohl weit genug entfernt von der Ursache des allgemeinen Entsetzens, drängt noch weiter fort, und wenn er auch die Hand vor das rechte Auge geschlagen hat, mit dem weit aufgerissenen linken starrt er wie versteinert auf das Haupt. Zwei Kinder, die spielend vor dem König auf dem Boden sassen, flüchten eilig nach links hinaus. Der furchtbare Gehalt dieses Augenblicks, gemischt aus dem nervenlähmenden Entsetzen über den plötzlichen Anblick und der gleichsam gefrorenen Heiterkeit des verflossenen Moments ist in einfach meisterhafter Weise wiedergegeben.

Hat man das Stück auch hundertmal gesehen, durch Zergliederung den Blick aufs Ganze sich zerstört, — immer wieder erlebt der Beschauer mit den Personen der Scene den kalten Schrecken, der auf die Brust fällt, wie beim Nicken des Comthur.

Im zweiten Raum dahinter steht der Musikant, der von der jähen Unterbrechung nichts ahnt und ruhig sein Stücklein zu Ende bringt, nach dessen Takt die Prinzessin sich drehte.

So hebt sich der dargestellte Moment nicht nur räumlich, sondern

---

[1] Wölfflin: Die class. Kunst, München 1899, pag. 11.

auch in der Stimmung und inhaltlich in schneidendem Contrast von der vorangegangenen heiteren Tanzscene ab. Der Mann steht da in scharfem Profil eben so wie zwei andere in seinem Rücken, stiernackige Kerle. Im letzten Gemach dahinter sitzt Herodias mit einer Dienerin und der Knabe trägt den Kopf ihres Opfers von links herein.

Den Stand festzustellen, in dem Donatello die Arbeit vorfand, ist heut nicht leicht. Es ist, als hätte man eine Probe machen sollen, was dabei herauskomme, wenn die verschiedenen Elemente der toskanischen Plastik sich vereinigten. Eins ist sicher für Jeden, der je unter dem Eindruck des Werkes gestanden hat: die Idee, der Funke, der das Imponderabile des Inhalts zur Entzündung bringt, ist einem Kopf entsprungen. Sehen wir uns unter den Werken dessen um, der es zuerst unter den Händen hatte, des Jacopo della Quercia, da finden wir sogleich ein Stück, das dem unsrigen in hohem Grade verwandt ist in der Intensität des Ausdrucks: die Verkündigung des Engels an Johannis, durch wenige Felder von der Salometafel am Taufbrunnen getrennt. Was Quercia als Stimmungsbildner war, und zwar nicht in breiter Darlegung, sondern mit äusserster Beschränkung auf das Nöthigste, wie er es verstand, den Blitz einschlagen zu lassen, das zeigt dieses Relief. Und ohne alle weiteren Umschweife kommt man also zu dem Schluss, dass er seinen Entwurf ziemlich vorgeschritten an Donatello übergab, so dass solche Feinheiten, dieser letzte intime Ausdruck schon darin lagen. An diesem Fall wird es klar, dass nicht erst das Cinquecento des Affectausdruckes Herr war. Frühe Vorgänger der Kunst des 16. Jahrhunderts haben Gleiches versucht und erreicht, und nicht durch die Geste, sondern durch den Ausdruck tieferfasster Seelenvorgänge.

Geht man auf's Einzelne ein, so geräth man immer mehr in den Widerstreit der durcheinandergehenden, ineinandergreifenden Züge der einzelnen Meister.

Mit Recht hat Pastor — um vorn am Bildrand zu beginnen — auf den ghibertesken Character der Salome wie ihrer Zuschauer aufmerksam gemacht. «Betrachten wir», heisst es da, «zunächst die schönste Figur der tanzenden Salome. Ein Renaissancetypus wie die Kappadocische Königstochter (vom Relief am Sockel des St. Georg von Orsanmichele) mag ihre Gestalt in der Anlage der Hand Donatello's entsprossen sein, ausgeführt aber hat sie der Genosse des Ghiberti.» Eine solche Weichheit, ein solcher Schwung der Linienführung begegnet uns bei Donatello nirgends, selbst in der Anunziata nicht. Man kann, wie gesagt, nur ganz und gar zustimmen, wenn Pastor

die Figuren sondern und ihren auf Ghiberti weisenden Character betont. Dann muss man aber auch noch einen Schritt weiter gehen und zugeben, dass sie überhaupt Eigenthum des Michelozzo sind, denn nicht ein deutlich donatellischer Zug zeigt sich in ihnen. Besonders ist ein Vergleich mit der Kappadocischen Königstochter unmöglich. Wenn wir in jener Figur Donatello einen Schritt nach der weicheren Kunst Lorenzo Ghiberti's hinthun sehen, so ist nicht mehr als ein Experiment darin zu erblicken, das nicht zum besten gelungen ist.

In dieser Concession an die Art des Rivalen liegt entschieden ein Aufgeben der Eigenart Donatello's für diesen einzelnen Fall. Immerhin wäre es also möglich, dass man hier einen zweiten solchen Fall wider seinen Wunsch vor sich hätte. — Das ist nun nicht so. Die weiche, oder weichliche, in der Bewegung unsicher gegebene Prinzessin des Sockelreliefs hält ganz und gar keinen Vergleich aus mit der Salome, die ganz Leben ist, in der nicht abzustreitender, nicht wie ein Kleid übergezogener, sondern in Fleisch und Blut übergegangener Ghibertistil steckt. Nur ein begabter Schüler desselben kann nicht allein der ausführende, vielmehr auch der erfindende Künstler gewesen sein. Man könnte direct auf die Eltern und Geschwister der schönen Tänzerin an den Baptisteriumsthüren weisen, auf diese Mädchen und Knaben, die ganz Feingefühl, dabei ganz Bewegung sind, die so graziös, ohne Pose zu stehen wissen, sich so lebhaft und doch gehalten im Schreiten zeigen. Die Bewegung des Kleides allein in seinen parallelen Querfalten, die das Auf und Nieder, das Vor- und Rückwärts des Tanzes schön begleiten, zeigt, dass alles dies einer Phantasie nicht entspringen konnte, die zwar das Grosse, Uebermächtige, das Trotzigste im St. Georg schon geboren, in der sich aber von Lieblichkeit und zarter Anmuth nichts gezeigt hatte. Es wäre eines der Räthsel mehr, die Donatello aufgibt, wenn man ihn als den Urheber dieser Gruppe ansehen wollte. Die Zuschauer, die die Arme einander um den Nacken geschlungen haben und aneinander gedrängt die Tanzende dicht umstehen, waren jedenfalls im Entwurf Quercia's vorgesehen; denn ihre Ruhe, ihr Vertieftsein in den vollen Anblick des Mädchens, während das Entsetzen dicht neben ihnen die Anderen im Saale schon gepackt hat, ist als Contrastwirkung ein wesentlicher, künstlerisch vielleicht der feinste Träger. Im Character stimmen sie mit der Figur der Salome selbst zusammen, und man wäre geneigt anzunehmen, dass gerade durch die ernste, weiche Linie, die durch Michelozzo's Hand in diesen Theil des Reliefs kam, der beabsichtigte Effect noch gesteigert wurde,

wenn man die scharfconturierten Gestalten der linken Hälfte, den König und die Gäste sieht.

Weiter lässt sich vermuthen, was von der Arbeit auf Donatello's Conto zu setzen ist. Vor allem scheint er das Realistische der Darstellung mit seiner kräftigen Hand noch unterstrichen zu haben, was am deutlichsten in der Gestalt des Königs und des zweiten Gastes wirkt. Sie sind in den Gesten derber, im Ausdruck lauter, als sonst Quercia. Man könnte sich denken, dass Herodes einen Schrei ausstösst, eine Vorstellung, die wohl ganz im Gegensatz zu Jacopo's Art steht.

Für Donatello muss man ausserdem das Genremässige in Anspruch nehmen, das in der Schilderung der Tafel, sowie in den Figuren der flüchtenden Kinder sich ausspricht. Pastor meint zwar auch in letzteren Michelozzo zu erblicken, aber diese Bereicherung des ersten Entwurfes — in dem gewiss knappen Plan Quercia's lagen sie sicher nicht — ist ganz Donatello. Es wäre das der erste Fall der Anwendung der Puttenkinder bei ihm, und wenn diese Wesen hier noch als Menschenkinder erscheinen, so kann man sich vorstellen, wie er in Weiterentwicklung dieses Motivs über den Eros der Antike hinaus der Vater des eigentlichen Renaissanceputto's wurde. Es wird sich bald die Gelegenheit ergeben noch ausführlicher darzulegen, warum wir hier an Michelozzo nicht glauben können. Die Römertypen des einen Gastes und der Figuren im zweiten Raum kann man mit Professor Schmarsow nur zu Quercia in Verbindung bringen und auch Cornelius glaubt hier nicht an Donatello. Den bogigen Nasenansatz, die geraden, starken Brauen zeigen ebenso auch die Gestalten auf der Verkündigung an Zacharias, zum Ueberfluss finden sie sich auch an den Quercia zugehörenden Prophetenstatuen am Oberbau des Taufbrunnens. Dass man sich Münzen als Vorbilder zu denken hat, ist richtig, wenigstens lassen die oft etwas forcierte Profilstellung der Figuren, die alten, starren Imperatorenmasken darauf schliessen. Mit der Fläche, in der diese Köpfe stehen, hatte, wie wir meinen, Quercia's Entwurf sein Ende. Nur sie wurden hinter den Bogenfenstern sichtbar und standen gegen die leere Fläche. Die einfache Disposition, die Quercia's Anschauung ganz entsprach, genügte dann den neuen Bearbeitern nicht mehr, sie wünschten die Bildfläche noch weiter auszunützen. Eine Vertiefung der Perspective durch Architectur, welche sich auf die grösste Einfachheit beschränkt, keine Zierglieder aufweist, nur Räume andeuten und für die Herodiasscene gewähren will, führt uns auf Michelozzo. Warum an Donatello nicht gedacht werden kann, die Gründe dafür müssen später klar werden.

Aber auch, wenn sich bei Quercia Analogieen finden würden, wäre er als Erfinder des Hintergrundes nicht zu denken, weil derselbe gegen die Vordergrundscene einem anderen Augenpunkt folgt. Ein solcher Fehler wäre Quercia nicht zuzutrauen. Wie schon erwähnt, zeigen die Köpfe des letzten Grundes in ihrer Zartheit und Feinheit und doch ganz klaren Durchführung Donatello's Hand.

Dieses Relief hat den Gang der Untersuchung länger als gebührend aufgehalten und es wurde auch in mancher Hinsicht behandelt, die mit Michelozzo nichts zu thun hat. Die Betrachtung der Salomegruppe selbst, sowie die Erwähnung des Architecturhintergrundes hätte genügt. Allein man möge das Hineinziehen von nicht dazugehörigem entschuldigen. Es sollte gezeigt werden, wie Donatello und Michelozzo sich fanden, dann auch, dass verschiedene Hände nebeneinander an einem Stück arbeiteten, in einer Weise, wie wir es uns heut gar nicht mehr vorstellen können. Wenn jetzt darangegangen wird, die gemeinsamen Werke der Beiden zu behandeln, so wird mit Recht noch oft der Einwand erhoben werden: «Ist denn das möglich, dass Einer dieses, der Andere jenes machte, dass mitten unter Statuen des Einen, ein Relief vom Anderen angebracht ist?» Es scheint, dass aus diesen Zweifeln heraus das Märchen entstanden ist, alles Wichtige sei von Donatello, alles Nebensächliche und das Schlechte von Michelozzo.

Heute ist es vielleicht gar nicht mehr möglich, sich von diesem eigenthümlichen Zusammenarbeiten der Meister ein richtiges Bild zu machen. Umso fester muss man sich an stilistische Argumente halten und sich genügen lassen, vor einer Merkwürdigkeit zu stehen, die heute nicht mehr möglich wäre. Zugleich ist, wie schon gesagt, mit diesem Relief auch erkärt, wie die beiden Künstler zusammen kamen.

Das einmalige Zusammenarbeiten hatte ein schönes Resultat, die Meister waren persönlich sich näher gebracht. Geheimnisse oder Intriguen sind wohl nicht dahinter zu suchen, wenn Michelozzo von dem «conservativen» Ghiberti sich jetzt trennte und zu dem «fortschrittlichen» Donatello überging.

Man kann sich nicht denken, dass, wie Pastor meint, «Donatello Erzbildner werden wollte und ihn das dem Michelozzo näherte, und dass Michelozzo Marmorplastiker werden wollte was ihn zu Donatello zog». Das scheint allzu retrospectiv und schematisch. Genug, es war einer der glücklichsten Fälle der gegenseitigen Ergänzung zweier Künstler unbedingt! Zweier Künstler, die die verschiedensten werthvollsten Gaben mitbrachten.

Wie Donato sein verfügbares Geld, stets in einem offenen Korbe

liegen hatte, in den jeder Gehilfe, so oft er etwas brauchte, einen Griff thun durfte, so thaten die zwei Meister, der eine seine frische, starke Naturanschauung, seinen überfliessenden Reichthum des Geistes, seine Gabe der Characterisierung, endlich auch die brillante Behandlung des Marmors, der andere seine Kenntniss der Antike, ein feines und bestimmtes Stilgefühl, Grazie und Anmuth, dabei strenges architectonisches Empfinden, sowie auch eine sichere, lange Erfahrung im Erzguss in ein gemeinsames Gefäss, und das ganze Quattrocento hat nicht aufgehört, mit vollen Händen daraus zu schöpfen in immer neuer, veränderter Mischung der Theile, um daraus die grossartigsten, monumentalsten, wie entzückend-anmuthigsten Kunstwerke zu schaffen.

III.

DIE JAHRE DER GEMEINSCHAFT MIT DONATELLO 1425—1433. DAS COSCIAGRAB. — DAS GRABMAL BRANCACCI. — DIE RESTE VOM DENKMAL DES BARTOLOMEO ARAGAZZI. — MADONNENRELIEFS. — DIE KANZEL VOM DOM ZU PRATO. — DER FRAGLICHE VENETIANISCHE AUFENTHALT.

Für eine Donatelloforschung, die Michelozzo ausschaltet, muss der grosse Bildhauer schlechterdings ein Räthsel bleiben. Denkt man sich die Werke der Jahre 1412—16 und die Statuen vom Campanile in einer Reihe aufgestellt, und gegenüber den David im Bargello und etwa noch die Reliefs von der Sängertribüne im Dom, so wird sie wohl Niemand, der unbelehrt und unbefangen davor hintritt, für Werke desselben Künstlers halten. Den einzigen Zugang zum Verständniss für die Wandlung eröffnet Michelozzo.

Um es kurz zu sagen: Donatello ist in den genannten frühen Arbeiten der Realist ohne gleichen vor ihm und nach ihm. Michelozzo tritt hinzu und bringt ihm sein Ideal der formalen Schönheit, das ihm selbst aus dem Studium der Antike aufgegangen war. Das ist eine Auffassung des Thatbestandes, gegen die sich die ganze Donatelloliteratur nach Kräften gewehrt hat, in Besorgniss für des grossen Plastiker's Originalität. «Diese Stiländerung dem Einfluss des mittelmässigen Michelozzo zuzuschreiben wie neuerdings geschieht, ist vollends unhaltbar»[1] sagt Semper im Hinblick auf den noch halb gothischen Täufer von 1452.[2]

---

[1] Donatello's Leben und Werke 1887. pag. 33.

[2] Es wird weiterhin von diesem Werke die Rede sein. Hier nur soviel, dass seine Stellung und seine Wichtigkeit im Werk Michelozzo's entschieden überschätzt wurde.

Schmarsow hat es ausgesprochen, und hier ist der Ort, es zu wiederholen: Dieser Einfluss muss Michelozzo zuerkannt werden. Donatello war ein Lerner, wie alle Meister der Antike auch, ebenso wie Rafael und Rubens Uebernehmer und Lerner zunächst waren und ihre Kunst schufen sie alle aus der Durchdringung des Uebernommenen mit dem Eigenen. An dieser Durchdringung hat es auch Donatello nie fehlen lassen.

Und dieser Einfluss unseres Meisters auf seinen Genossen ist umso bedeutsamer, umso höher anzuschlagen, und umso weniger zu unterdrücken, als es vor Allem der formschöne Donatello ist, der im Quattrocento Schule gemacht hat, und nicht der absolute Realist.

Von der Kraft des Letzteren ist nur eine abgeschwächte Dosis in die kommende Kunst übergegangen. Die Art des frühen Donatello ist so überwältigend, dass man von einer «Läuterung» durch Michelozzo nicht sprechen mag, aber es ist ein ungeheurer, nach dem Vorangegangenen fast unbegreiflicher Umschwung — und doch kein vollständiger. Noch oft und oft hat sich der Meister des Zuccone aufgebäumt gegen die Fesseln, die dem ursprünglichen Streben seiner Jugendjahre auferlegt waren. —

Documentarische Erwähnung geschieht Dreier, von den vier gemeinschaftlichen Unternehmungen, welche die Künstler in jenen Jahren beschäftigten, in einer Urkunde, die überhaupt für uns die vornehmste Quelle aus den zwanziger Jahren und auch zum Theil noch für den Beginn des dritten Jahrzehntes ist; in der Denunzia de' beni von 1437 [1]

Es sind dies die Grabmäler Johann XXIII. im Baptisterium zu Florenz, des Cardinals Brancacci in S. Angelo a Nilo in Neapel und des Humanisten Bartolommeo Aragazzi im Dom von Montepulciano. Die vierte Arbeit, die Aussenkanzel des Prateser Doms, können wir im ganzen Verlauf ihrer langen Entstehungszeit in den Urkunden verfolgen, die noch zahlreich vorhanden und von Cesare Guasti zusammengestellt sind. [2]

Wir wenden uns zunächst zu der Grabstätte des entthronten Papstes Johann XXIII., der im Januar des Jahres 1419 in der Arnostadt starb. [3] In seinem Testament [4] spricht er den Wunsch aus, in

---

[1] Gaye a. a. O., pag. 117 ff.

[2] Cesare Guasti: Il Pergamo di Donatello pel Duomo di Prato. Firenze 1887 siehe Anhang.

[3] Näheres über sein Leben gibt Gregorovius Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. VI, pag. 601 ff.

[4] Publiciert im Archivio storico italiano IV, 1843.

Florenz begraben zu werden: «In illa ecclesia et seu apud illam ecclesiam de qua videbitur et placebit infrascriptis esecutoribus».[1] Wann die Arbeit vergeben wurde, ist ungewiss. 1424 wie Stegmann meint, scheint zu früh zu sein. Man kann rund 1425 annehmen, denn es ist wahrscheinlich, dass damit die eigentliche Gemeinschaft der Künstler begann;[2] 1427 ist die Arbeit im Gange. — Ehe auf die Behandlung der Werke im Einzelnen eingegangen wird, ist noch einiges Weniges vorauszunehmen. Wie immer in der Geschichte von Uebergangsperioden und Stilerneuerungen, ist auch hier an eine freie Erfindung nicht zu glauben. Zwar gestattet es der Character der Arbeit nicht, in ihrem enggesteckten Rahmen auf die Herkunft, die Ableitung des Michelozzo-Donatellesken Typus des Renaissancegrabes mit der eigentlich erforderlichen Ausführlichkeit einzugehen; aber es sei gestattet, die von verschiedenen Seiten vertretene Ansicht hierher zu setzen, dass eine Ableitung aus den trecentistischen Vorläufern möglich ist. Man hat mit Recht darauf verwiesen, dass zum grossen Theil räumliche und andere Umstände es waren, die ihren Einfluss auf die neue Form der Grabmäler übten.

Was unseren speziellen Fall betrifft, das Grab Baldassare Coscia's im Baptisterium, so gibt er zum ersten Male Gelegenheit, mit dem Architecten Michelozzo bekannt zu werden. Das führt gleich mitten hinein, in eine ganze Menge von Fragen.

Wenn das Wort Frührenaissance fällt, so ist dafür zugleich das Schlagwort gegeben: Brunelleschi; Alle weiteren Fragen werden gemäss dem Wunsche zu lösen versucht, die ganze Entwicklung unter dem überwältigenden Einfluss dieses Mannes zu zeigen. Der ganze breite Riesenbau der Renaissance-Architectur wird auf den dünnen Fuss gestellt, den dieser eine grosse Name darstellt. Damit ist aber dem Ganzen zugleich ein grosser Theil des Werthes genommen, denn wie kann die Architectur für den Ausdruck eines Zeitalters gelten, wenn sie von Einem «erfunden» wurde. Dann ist sie eben nur eine Specialität, vielleicht das herrliche Werk dieses Einen, aber alle Uebrigen haben nur aus Mangel an Originalität nachgebetet, nicht aber die Stimme der Mitwelt zum Ausdruck gebracht.

---

[1] Drei derselben waren: Niccolo da Uzzano, Giovanni de' Medici und Vierius de' Guadagni.

[2] Hier sei nochmals Ghiberti's Brief vom 10. März 1425 erwähnt, mit dem Passus: «ancora tutti miei lavoranti si partirono». Milanesi a. a. O., II, Nr. 85 I.

Aber wer stemmt sich heute noch gegen die Ansicht, dass die Renaissancekunst der klarste, tiefste Ausdruck der Epoche ist, die sie geradezu versinnbildlicht. So wenig man Cultur «erfindet» so wenig «erfindet» Einer neue Kunst. Nur durch die Vorstellung, dass die Architectur der Renaissance auf dem breiten, sicheren Boden der ganzen Zeit steht, dass alle bezüglichen Factoren mitgeholfen haben, und dass zum Ende dann Einer kam, der endlich aus den Vorarbeiten, die Summe zog; nur durch diese Vorstellung kann die ganze Entwicklung klar werden. Aber wie man zu der Einsicht gekommen ist, dass eine ganze grosse Schar am Ende des 14. Jahrhunderts thätig war, um den neuen, oder vielmehr neubegriffenen Formen der Antike Eingang zu verschaffen, wie man heut immer weiter in die Kenntnis der Uebergangsmeister eindringt und davon abgekommen ist, das Jahr 1402 und den fraglichen römischen Ausflug Donatello's und Brunelleschi's als das fixe Geburtsdatum der Bewegung anzusehen, so muss man auch annehmen, dass es eine ganze Reihe tüchtiger, selbständiger Leute gab, die neben dem Letztgenannten an der Entwicklung des Stils mitarbeiteten. Die Aehnlichkeit ihrer Werke mit den seinigen ist nicht Abhängigkeit von ihm, sondern vielmehr der beste Beweis dafür, dass das Neue der zusammengefasste Ausdruck, ein in allen fliessenden Quellen der Epoche vorhandenes Element war. Wären wirklich alle Zeitgenossen Brunelleschi's seine Schüler gewesen, so könnten wir nicht den einen oder andern auf eignen Wegen suchen und finden sehen. Solchen Nachbetern ist wohl auch keine geordnete Entwickelung eigen, vielmehr wäre ihr Characteristicum gerade, dass sie sich wahllos dem Vorbild in die Arme werfen, alles Alte hinter sich lassen und für ganz abgethan und verfehlt halten. Den Namen von Uebergangsmeistern haben sie sich aber verdient, nicht als Leute, die nicht wissen was sie wollen, sondern eben als feine Künstler, die nach dem besten Ausdruck ringen, das gegebene Ausdrucksmittel aber nur dann und auch nur vorsichtig aufgeben, wenn sie ein besseres an seine Stelle setzen können.

Ein solcher Meister ist Michelozzo. In der Architectur, wie in der Plastik, in ersterer freilich nicht mit gleicher Deutlichkeit lässt sich seine Entwicklung in der Handhabung und Ausbildung der neuen Formen verfolgen: Sein Wirken als Plastiker wie er als Schüler des Ghiberti begann, dann unter den immer grösseren Einfluss der Antike gerieth und zu den Werken vom Anfang der dreissiger Jahre fortschritt, diese Entwickelung wird sich ganz deutlich an den drei Grabmälern zeigen. Weniger klar werden die Anfänge seines architecto-

nischen Wirkens werden, weil uns hier nicht im gleichen Sinne wie im bildhauerischen frühe Arbeiten vor Augen stehen. Im Nachfolgenden soll versucht werden, diese nebeneinanderlaufenden Entwickelungen des Künstlers darzuthun.

Wenn oben die Ansicht reproduciert wurde, dass es wesentlich äussere Umstände waren, die das Renaissancegrab in seinem Aufbau bedingten, so ist ein erster Beweis dafür das Cosciagrab. Zwischen zwei der an den Wänden des Baptisteriums aufgestellten Säulen war es hinein zu componieren. Auf mehrfach profilierter Basis erhebt sich ein Sockel mit Puttenköpfen und dazwischen aufgehängten Guirlanden verziert und stellt sich als ein sicheres, festes Unterglied dar.[1] Darüber ein hohes Zwischenstück, durch kannelierte Pilaster in drei Nischen getheilt, die allegorischen Gestalten Raum gewähren. Auf breiten, starken Consolen ruht darüber der Sarkophag, an dessen Vorderseite kauernde Putten eine Inschrifttafel halten; darauf steht auf prächtigen Löwenfüssen die Bahre. Auf dem darüber gebreiteten Tuch ruht der todte Papst wie in tiefem Schlaf. Ueber dieser Aufbahrung setzt sich das constructive Gerüst nach oben ruhig fort, trägt noch ein Lünettenfeld, in dem die Madonna erscheint und schliesst etwas schroff mit einfacher Attika ab. Am Gebälk, das über den Säulen an der Wand des Baptisteriums hinläuft, ist ein Ring befestigt, an dem ein nach den Säulen hin sich theilender Vorhang herabhängt.

Ueberall in Italien finden sich die Elemente des Aufbaues wie hier schon längst, wenn auch vielleicht decorativer aufgefasst und verwendet. Der Unterbau, der Sarkophag, die Figur des Todten als eines Schlafenden, der Vorhang über seinem Lager — sie kehren immer wieder, an Freigräbern wie am Wandgrab des Trecento. Oft nur einzelne von ihnen oder in bestimmter Auswahl, wobei einige Gegenden manche von ihnen bevorzugen, aber vorhanden waren sie längst, also nicht eine Erfindung des 15. Jahrhunderts. Ein bewussteres Componieren in den Raum, grössere beabsichtigte Monumentalität, ein strengeres Zurückdrängen des Ornamentalen, wo es die Wirkung des Constructiven stören müsste, das ist die Neuerung der Frührenaissance vielmehr eine Reinigung, die freilich nicht lange vorhielt, als die decorativen Meister der zweiten Hälfte des Quattrocento auftraten. Das Ornament überwucherte wieder das Tectonische.

---

[1] Pastor klagt unbegreiflicherweise über eine zu starke Betonung «nebensächlicher Glieder» wie Sockel und Unterbau.

Das Cosciatmonument hat immer Bewunderer gefunden und mit Recht, denn einen Eindruck auf den Beschauer muss es immer machen.

Für den genaueren Beobachter ist es gerade sehr anziehend, überall das Tasten und Versuchen und Abwägen des Künstlers zu bemerken, das doch noch nicht immer zum vollen Gleichgewicht führt. So sind auch viele Mängel schliesslich stehen geblieben. Der Unterbau, das heisst die Fläche mit den drei Nischen, wirkt etwas zu dünn und zu zierlich, denn die Pilaster scheinen als Träger des Darüberliegenden zu zart. Die Consolen auf denen der Sarkophag ruht, sind dagegen — zwar nicht im Verhältniss zu diesem, aber zu den Nischen und Pilastern über denen sie gerade sitzen, — zu stämmig und drücken ein wenig.

Endlich ist auch die Attika, die sich an Profilierungen gar nicht genug thun kann, missrathen und droht die Lünette mit der Madonna einzudrücken. Ueberall ist jedoch ein Meister zu merken, der einen festen Plan hat, dem die architectonischen Begriffe klar sind und der die Functionen wie die Werthscala der Glieder genau kennt. Am erfreulichsten jedoch wirkt die Freiheit, mit der er allen Regeln gegenüber steht und er ist noch weit entfernt von denen, die nichts wagten wozu sie sich nicht aus Vitruv die Bestätigung holen konnten. — Ueber den Antheil Donatello's und Michelozzo's an den Entwürfen und der Ausführung der einzelnen Theile sind die Ansichten getheilt, wie nicht bald wieder in einer ähnlichen Frage. Pro und contra Donatello, pro und contra Michelozzo hat man unzählige Argumente herbeigeschafft. Es scheint aber, dass wenn irgendwo, so hier keine Veranlassung vorliegt, sich von Vasari zu trennen, und man möchte sich vorläufig noch an seine Worte halten, die mit Bezug auf Michelozzo lauten: «perche la maggior parte fu condotta da lui.» Zunächst was das Architectonische betrifft: Eine ansehnliche Partei, nimmt Stellung zu Gunsten von Donatello's Autorschaft und damit ist eine wichtige Frage angeschnitten, nämlich die, ob Donatello architectonische Begabung zuzugestehen sei.[1]

Es sei erlaubt, gleich hier eine Beantwortung zu versuchen, und zwar mit Hinweis auf und anknüpfend an einen Aufsatz Barons von

---

[1] Wir wissen uns in diesem Punkt in Gegensatz zu Wilhelm Bode's jüngst wieder geäusserter Ansicht, (Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1900 I. «Luca della Robbia» pag. 13). Diese von autoritativer Seite also vertretene Meinung hatte ich daher noch einmal zu erwägen, als die vorliegende Arbeit bereits im Satz war, konnte aber zu einem von dem obigen abweichenden Resultat nicht kommen.

Geymüller in den Jahrbüchern der preussischen Kunstsammlungen. Weiter sei die Aeusserung im Voraus erlaubt, dass wir uns vergebens nach Belegen, ganz unzweideutigen Beweisen, für diese architectonische Begabung Donatello's umgesehen haben. Es mag zuviel gesagt sein, wenn man ihm jede Beanlagung dazu abspricht, andrerseits ist es aber ganz sicher, dass ein Mann von nur halben Talenten die Lösungen und gerade diese Lösungen nicht finden konnte, welche die Grabmäler erforderten.

Als ein Argument dafür, dass Donatello als Baumeister geschätzt war, führt der erwähnte Aufsatz den Umstand an, dass Brunelleschi ihn im Jahre 1418 zum Kuppelbau des Doms heranzog.

Es scheint jedoch, dass sich andere Gründe für diesen Schritt des Baumeisters finden lassen, als der, dass er Donatello als sachliche Hilfe nöthig hatte: Die ganze Kuppelangelegenheit lässt leicht auf den wahren Grund schliessen, wenn man bedenkt, welche Intriguen da gespielt haben. Selbst die Sage hat sich jener Vorgänge bemächtigt. Als Brunelleschi endlich den Bauauftrag erhalten hatte musste es ihm seinen vielen Neidern gegenüber, die offenbar eine starke Partei bildeten, und ihm den endlichen Erfolg so schwer gemacht hatten, darauf ankommen, seine Stellung als absoluter Herrscher ein wenig constitutionell zu bemänteln. Es war also klug sich Jemand an die Seite zu stellen, der nicht unmittelbar betheiligt, aber ihm doch engbefreundet war, nämlich Donatello, wie es hiess: als «Berather»; in Wirklichkeit nur in decorativer Rolle.

Wenn andrerseits auch Ghiberti in der Folge in das Collegium trat, so ist das eine Thatsache, die obige Vermuthung nur unterstützt, denn er vor Allen war der alte Gegner Brunelleschi's und seine gewiss nicht als «Berather» aufgefasste Stelle neben jenem hatten ihm eben nur die Neider verschafft, die dem grossen Baumeister von Sta. Maria del fiore eine unbequeme Controlle geben wollten.

Im weiteren Verlauf werden auch die architectonischen Reliefhintergründe von Baron Geymüller angeführt; betreffs der einen, des Sieneser, des Tanzes der Salome sind wir schon oben zu einem abweichenden Resultat gelangt. Die Paduaner Arbeiten aber hier heranzuziehen, geht wohl kaum an. Erstens können diese späten Werke für die Zeit der Gemeinschaft Donatello's und Michelozzo's nicht unumschränkte Geltung haben, viel schwerwiegender aber ist der Umstand, dass ihre Entstehungsgeschichte höchst unklar ist. Es scheint doch, dass die Anwendung des coulissenartigen Architecturhintergrundes auf den Reliefs dort speziell lombardisch und paduanisch ist, da sie so

nachdrücklich von der Squarcioneschule aufgenommen und durchgeführt ist.

Will man sich eine Vorstellung von Donatello als Architecten machen, so muss man sich vielmehr nach einer Arbeit umsehen, die mit grösster Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeht. Ausser der Sängertribüne im Dome ist wohl das von Schmarsow wieder aufgefundene Ciborium in der Benefiziati-Capelle in St. Peter das einzige Stück. Es entstand, wie sein Entdecker annimmt, 1432, zur Zeit von Donatello's wirklich gesichertem römischen Aufenthalt und Vasari sagt davon: «Partitosi poi da Fiorenza a Roma si trasferi per cercar d'imitare le cose degli antichi più che potè e quelle studiando lavorò di piètra in quel tempo un tabernacolo dal Sacramento che oggidi si trova in St. Pietro.» Unter dem unmittelbaren, die ganze Entstehungszeit andauernden Eindruck der architectonischen Reste, sozusagen an der Quelle, brachte Donatello dieses Werk zustande und man kann es also getrost als einen Gradmesser seines Könnens ansehen, wenn uns versichert wird: «a Roma si trasferi per cercar d'imitare le cose degli antichi più che potè.»

Zunächst, da dieser Angelegenheit ohnedies schon grössere Ausführlichkeit gewidmet wird, die doch nur zur Klärung einer wichtigen Frage beitragen soll, sei es gestattet, Professor Schmarsow's Beschreibung hierher zu setzen:[1] «Ueber einem Gesims, das sich in drei Hauptgliederungen aus der Wand heraushebt, lagert in derselben Breite ein Sockel mit Fries in der Mitte und zwei vortretenden Postamenten an den Seiten. Aus diesen steigt hüben und drüben ein kannelierter Pilaster mit einem flach an der Wand liegenden Trabanten zur Seite, als Einrahmung des mittleren Wandfeldes auf. Bescheidene Frührenaissance-Capitelle aus korinthisierendem Blattwerk bekrönen sie und tragen ihrerseits steile Volutenconsolen, die bei den Hauptpilastern nach vorn verkröpft sind, bei den Begleitern nach aussen im Profil wieder flach an der Wand liegen. Darüber erhebt sich eine Art Attika mit breitem Mittelfeld zwischen ihren verkröpften Pilastern und mit geradem Kranzgesims das unten mit Eierstab und Zahnschnitt verziert, ein Architrav wieder den Trägern entsprechend vor und zurück springt und in längliche Rechtecke mit einem Stern im mittleren Rund gegliedert ist.»

Schon aus dieser Schilderung die dem Aufbau in allen Theilen nachgeht, empfindet man das Quälende, Unklare, Unarchitectonische

---

[1] Schmarsow: Donatello, Breslau 1886, pag. 37 ff.

des Entwurfs lebhaft heraus. Dem unglücklichen, complicierten Eindruck, durch den sich wie sich noch zeigen wird, das Werk gerade von Sachen Michelozzo's, auf's deutlichste unterscheidet, wird sich Niemand entziehen können. Der Sockel ist im Verhältniss zum Ganzen viel zu niedrig genommen, ein Beweis, dass der Meister sich der im wahrsten Sinne grundlegenden Wichtigkeit dieses Gliedes nicht bewusst war. Jener erscheint wie zusammengedrückt von den überschlanken Pilastern darüber, die das Fenster flankieren, sowie von dem ganzen Mittelbau mit dem Bildfeld. Die Consolen über den Pilastercapitellen wirken als lästige Häufung und dieser schlechte Eindruck wird durch die Tautologie erhöht, die darin liegt, dass über diesen Consolen in der Attika nochmals Pilaster aufsteigen, noch ganz besonders durch Puttengestalten markiert. Dieses Uebereinanderthürmen könnte annehmbar sein, wenn die Lösung der Verbände graciös oder originell wäre, aber gerade in diesem Punkte zeigt sich des Künstlers Unbeholfenheit. Die Attika in ihrer unmässigen Breite und Schwere allein ist uns ein Beweis dafür, dass architectonisches Gefühl zum mindesten nicht Donatello's starke Seite war. Zum Ueberfluss krönte er die Attika noch mit einem mehrgliedrigen Kranzgesims und lastete über das Ganze noch eine grosse Muschel zwischen zwei Voluten.

Zwar mussten wir auch am Cosciagrabe manche Mängel noch aufweisen; nicht Alles sass im rechten Mass, manches Glied trat dem anderen in seiner Function zu nahe, aber verstanden waren sie alle von Einem, der Bauen nicht nur als Uebereinandersetzen verstand, sondern dem das Fertige eine Harmonie geben musste, um ihn zu befriedigen. Es wäre doch ein unbegreiflicher Rückschritt, wenn Donatello das Tabernakel, fünf oder sechs Jahre vorher aber auch die Grabmäler im architectonischen Entwurf gearbeitet hätte.

Diese Möglichkeit kann als ausgeschlossen gelten und man hat wohl keinen Verlust für den grossen Plastiker zu bedauern, wenn ihm feines architectonisches Gefühl nicht zugestanden werden kann. Seine Grösse liegt eben auf anderem Felde. Vielleicht gäbe es ihm sogar den Anschein eines Pegasus im Joch, wenn wir uns den Meister des heil. Georg und der Campanilestatuen vorstellen, auf den römischen Ruinen herumkletternd, den Massstab in der Hand und alle Messungen sorgfältig buchend. Wie er als Plastiker im Alter geradezu auf dem Standpunkt des Barock ankam, indem er in eiligem Lauf die Entwickelung eines Jahrhunderts durchmass, so mengen sich auch in seine architectonischen Werke alsbald barocke Züge.

Das Malerische, die Belebung der Architectur, sei es durch den

menschlichen Körper, den Putto, oder durch allerhand Beiwerk, wie Masken, Vasen u. s. w. kurz das decorative ist ihm Hauptsache, das Tectonische Nebensache. Es wird sich nicht behaupten lassen, dass er der Schüler Michelozzo's in der Architectur gewesen ist, wie man es gelegentlich ausgesprochen findet. Auch er bediente sich nur des Materials von Formen, aus dem alle Welt schöpfte, aber nicht als Architect, wie jener, sondern als Decorateur trat er an diese Formenwelt heran.

So müssen die architectonischen Entwürfe der gemeinsamen Arbeiten ganz für Michelozzo in Anspruch genommen werden. Er wird deutlich als der Urheber zu erkennen sein, wenn die Untersuchung zu seinen Hochbauten vorgeschritten sein wird.

Was nun weiter den plastischen Theil betrifft, so ist gerade er zum Gegenstand der grössten Meinungsverschiedenheit geworden. Nur in dem einen Punkt sind die Ansichten heut festgelegt, dass nämlich die wundervolle Figur des Todten von Donatello stammt, der Guss aber von Michelozzo besorgt wurde; ebenso wird Donatello die Vorderseite des Sarkophags mit den Putten, die die Inschrift tragen zugewiesen. Auch sie können hier deshalb übergangen werden.

In den Nischen des Unterbaues stehen allegorische Reliefiguren der Fede, Carità und Speranza und diese vor allen haben das Interesse auf sich gelenkt und oft sind sie in die Discussion gezogen worden; eine Schilderung ist daher hier nicht nöthig. Vasari nimmt die Fede für Michelozzo in Anspruch und ihm schliesst sich Semper an, indem er bedeutende Unterschiede zwischen ihr und den andern beiden sah. Während die Fede ein «geistloses Machwerk» sei, wären Carità und Speranza in ihrer Bewegung anmuthig, klar und lebendig gedacht!

Pastor dagegen erkannte eine «logische Entwickelung in den drei nebeneinander stehenden Gestalten» und nimmt alle für Donatello in Beschlag, zwei Meinungen, wie sie widersprechender nicht sein könnten. Die Begründung der letzteren Ansicht, Donatello habe eben vorher nie eine weibliche Figur gebildet und infolge dessen in solcher Aufgabe keine Erfahrung gehabt, ist doch nichts weniger als stichhaltig. In der Darstellung des Menschen hatte der Meister schon die grössten Triumphe gefeiert, ja er konnte und musste damals schon für den grandiosesten Bildner der menschlichen Gestalt gelten. Und der Umstand, dass es nicht galt, einen Propheten oder Heiligen hinzustellen, sondern ein Weib zu bilden, hätte den genialen Meister, der Allem was lebte bis auf den Grund sah, wenn er nach dem Characteristischen suchte, aus dem Geleise gebracht und in die primitivsten Anfänge zurückgeworfen?

Man muss sich vielmehr dem Cicerone anschliessen, in dem auch in die neueste Auflage[1] die Worte aufgenommen sind: «. . . . Das Grabmal Johann XXIII. im Baptistero zeigt in seinen plastischen Theilen, soweit sie in Marmor ausgeführt sind, einen für Donatello schwer begreiflichen Mangel an Bewegung und freier Belebung, wie eine für ihn ungewöhnliche Glätte. Da sich diese Eigenschaften in der von Vasari dem Michelozzo zugeschriebenen Relieffigur des Glaubens ganz in gleicher Weise vereinigt finden, so dürfen wir dem Künstler auch einen wesentlichen Antheil an der Ausführung des Plastischen (dem ganzen Sockel mit den drei Tugenden und dem Cherubimfries darunter, sowie die Madonna im Abschluss) zuschreiben.

Sieht man sich die Figuren der drei Tugenden etwas näher an, so fällt allerdings an ihnen zunächst die Verlegenheit und Unsicherheit auf, mit der sie in ihren Nischen stehen. Keine von ihnen dürfte sich rühren, ohne dass sie in Gefahr käme, den Halt zu verlieren. Die Attribute in ihren Händen sind ihnen wirklich zur Last. Es sind hohe, langarmige, etwas engschultrige Erscheinungen, also an sich schon wenig donatellesk. Das Gewand legt sich in unruhigen, knittrigen Faltenlagen um die Gestalten und scheint an manchen Stellen nur mühsam gehalten; wie bei Ghiberti die Gestalten mit den Gewändern oft nur oberflächlich behängt zu sein scheinen, so auch hier; jedenfalls wirken die Körper nur schlecht, oder gar nicht durch. Die Köpfe sitzen auf langen Hälsen, ohne dass die Uebergänge vom Rumpf zu diesen, oder von da zum Haupt genügend und mit überzeugender Kenntniss der anatomischen Lagen durchgeführt wären. Ihnen allen ist eine gewisse Leere des Ausdrucks eigen, die an sich noch nicht schlecht oder hässlich zu nennen ist. Diesen Eindruck erwecken sie vielleicht nur, weil die offenbar gänzliche Unkenntniss feinerer Materialbehandlung den Künstler hinderte, ins Detail zu gehen und ihn zwingt allein mit den grossen Leitlinien zu arbeiten, die herauszubringen ihm am leichtesten wird; die Umrisse, die er durch die Haargrenze über der Stirn, den langen, schmalen Nasenrücken breite Wangen und ein prononciertes Kinn kräftig herausarbeitet, sind ihm die Hauptsache.

Wären alle diese Einzelheiten noch nicht Beweis genug dafür, dass Donatello mit den Tugendgestalten nichts zu thun hat, so müsste eine Beobachtung allgemeiner Art genügen, um ihn zu erbringen. Der Umstand, dass das Silhouettbild dem Meister die Hauptsache war,

---

[1] Cicerone, 7. Auflage 1898.

kann nicht nur als ein Zeichen seines vorläufigen Unvermögens gelten ; es weist zugleich in der Sicherheit und Bewusstheit, mit der dieses Mittel versucht ist, ganz deutlich auf einen Künstler hin, der von der Bronzetechnik herkommt. Auch die Anwendung der Hochrelieffigur in Nischen deutet darauf hin, denn auch hier ist die Gepflogenheit der Bronzetechnik, die in ihrem Material begründete grössere Contrastwirkung zwischen Höhe und Tiefe naiv auf den Marmor übertragen.

Besonders Donatello, dessen Stärke das feinste Flachrelief war, kann dieser bemerkenswerthe Umstand bestimmt nicht zugetraut werden.

In diesen Figuren, ihrer Haltung, dem Grade des ihnen innewohnenden Ausdrucks, hat man also den Stand von des Meisters Können in der Zeit etwa von 1425—27 zu erblicken, doch sind sie thunlichst an den Anfang dieser Periode zu verlegen. Er ist eben in die Gemeinschaft mit Donatello eingetreten und macht sich nun vermuthlich nach verschiedenen Vorversuchen zum ersten Mal an die Ausführung von Marmor-Figuren. Zur Seite steht ihm dabei nichts als das Wenige, was er aus seiner Praxis der Erztechnik als verwendbar herübernehmen kann. Da gelingt ihm freilich fast nichts. Mit dem Gefühl für das Richtige in Proportion, Ausdruck, Gewandung, das oft unverkennbar ist, allein lässt sich nichts machen, solange die Schwierigkeiten der Technik entgegenstehen. Von Werken auf gleichem Stande der Entwickelung und Ausdrucksfähigkeit sprach jüngst Hans Mackowsky in einem Aufsatz als von «liebenswürdigen Gebilden, die zunächst noch mit der Entschuldigung eines noch unfreien Nachschaffens angeblickt werden. Mit ihren grossen Köpfen und der Steifheit ihres Sitzens und Stehens, haftet ihnen noch etwas Embryonenhaftes an». — Die Madonna in der Höhe kann nur von demselben wie die Sockelfiguren stammen : es sind dieselben Züge, die die Mutter des Christkindes trägt, die in tiefes Sinnen versunken scheint. Die schöne, warme Behandlung des elastischen Fleisches ist sogar ein Fortschritt gegenüber der harten an den Köpfen der allegorischen Gestalten. Besonders auch der rechte Arm und die Hand der Madonna, sowie der Oberkörper des Kindes fallen dadurch auf. Zum Schluss ist noch des Puttenfrieses Erwähnung zu thun, der bei Michelozzo zu verschiedenen Malen zu sehen sein wird. Es ist eine liebenswürdige Idee, diese Vereinigung der freundlichen Kindergesichter mit den frischen Blumengewinden ; der Gedanke dieser Zusammenstellung kommt vielleicht Donatello zu.

So stellt sich also das Grab Johann XXIII., vornehmlich als Michel-

ozzo's Werk dar: es zeigt, wie gesagt, zugleich den Stand der Ausbildung unseres Künstlers, oder vielmehr, was die plastischen Marmortheile anbelangt, den Mangel einer solchen. Nimmt man die drei Tugendfiguren als Bezeichnung des Nullpunktes seiner Entwickelung als Marmorplastiker an — auf die Gefahr hin, dass damit zuviel gesagt wäre, — so kann im weiteren der rasche Fortschritt seiner Mittel constatiert und beurtheilt werden.

Die Frage, wie sich Michelozzo an diesem Grabmal als Architect darstellt, sei in der Beantwortung verschoben, bis auch das zweite in Neapel behandelt worden ist.

THESEN.

Die Identifizierung des sogenannten Meisters von Flemalle oder des Mérode-Altars mit Roger van der Weyden ist irrig.

Es ist unrichtig, für die gesammte Kunst des Quattrocento Florenz als alleinigen Ausgangspunkt zu betrachten.

Unter den Botticelli zugeschriebenen Werken giebt es eine Gruppe, die auszuscheiden und einem zweiten Sandro verwandten Meister zuzuweisen ist.

Die oberitalienische Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts besonders auch die Venedigs zeigt nicht nur Spuren sondern starken Einfluss germanischen Geistes.

LEBENSLAUF.

Am 24. Februar 1877 bin ich Fritz Wolff als Sohn des Journalisten Carl Wolff und seiner Gattin Emmy geb. Daubert zu Wien geboren. Ich gehöre der evang. Confession an. Nach Absolvierung des Franz-Joseph-Gymnasiums bezog ich die Universität Breslau im Winter-Semester 1896/97, ging im Winter 1897/98 nach Berlin und kehrte Ostern 1899 nach Breslau zurück. Im Verlaufe meiner akademischen Studien hörte ich Vorlesungen der Herren Professoren und Docenten: Muther, Kaufmann, Ebbinghaus, Wilcken, Semrau, Kekulé von Stradonitz, Adolf Goldschmidt, Schmidt, Frey, Erich Schmidt, Dilthey, Winter, Scheffer-Boichorst, Pernice und durfte auch an zahlreichen Uebungen sowie am historischen Seminar des Herrn Prof. Schulte mich betheiligen. Allen den Herren, die mir ihre gütige Förderung zutheil werden liessen, spreche ich meinen herzlichsten Dank aus.